

CARMENCITA EN CINCO FRAGMENTOS Y UNA CODA

KIKO MORA
Universidad de Alicante¹

I

Observen la ilustración número 1 [pág. 237]. ¿La ven bien? Con- tiene el busto de una joven que parece ensimismada, con esa pose lánguida de la cabeza y con esos ojos grandes, negros, mirando hacia algún punto ingrávito del infinito. Lleva un vestido claro con ribetes de fino encaje en un escote generoso para la época y remata- do con una hermosa flor. Luce un tocado hábilmente tramado en las sortijas de su cabello azabache, recogido en la nuca a modo de cola, dejando al claro un rostro de facciones muy marcadas. Posee unos labios carnosos, una barbilla algo prominente, unas cejas pobladas y bien contorneadas, una nariz augusta y una piel lisa y brillante que delata el tiempo de su soberana juventud. Entonces esta mujer, a la que a partir de ahora llamaremos Carmencita, tenía 22 años. La ima- gen fue tomada en 1890 por Benjamin J. Falk en su estudio fotográ- fico, ubicado en la confluencia de las calles Broadway y Twenty Third de Nueva York, justo donde ahora se yergue ese magnífico edificio con forma de petaca que es el Flatiron Building. El estudio está a un tiro de piedra de su lugar de trabajo, el famoso Koster & Bial's Concert Hall, donde baila desde hace unos meses con éxito todas las noches, excepto los domingos.

¹ Este trabajo está desarrollado en el marco del proyecto de investigación emergen- te del programa propio del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Alicante, titulado "Cine e identidad: España y los españoles en los ini- cios del cine en EEUU, Gran Bretaña y Francia (1889-1914)" (REF: GRE 12-26).

Por la fotografía se diría que su mirada revela un temperamento tímido, pero nada de eso. Carmencita tiene un carácter muy acentuado: es jovial, alegre, extrovertida, pero por esa misma razón a ella no le cuesta nada sacar los dientes, con el gesto, la palabra o los puños en las disputadas privadas, o con el recurso legal en las públicas. Imaginen la escena. Sucede en el despacho que el empresario Bolossy Kiralfy tiene en Niblo's Garden, el primer local en el que recalca en Manhattan para bailar sus peteneras, sus cachuchas y sus jotas, en los entreactos de una pieza bastante extravagante. En la habitación se encuentran Carmencita, un reportero del *Evening World* y junto a Kiralfy —que anda obnubilado con la nueva artista—, está sentado Ed Gilmore, el solemne pero afable director del teatro que no tardará mucho en retirarse. "Why don't you learn English?" —le pregunta, curioso, este último—; "Why don't you learn Spanish?", le replica Carmencita, con un tono más amable que displicente. Tras una charla sobre baile, la almeriense le muestra orgullosa un broche de oro que algún rico admirador le regaló durante su última estancia en París. Gilmore le enseña a su vez un pequeño medallón con el retrato de su mujer, como para devolver el cumplido. Carmencita demuestra el mayor interés y replica: "Gilmore is a very pretty name... Suppose I were to call myself Gilmorita, would you mind?"² Los empresarios quedaron asombrados con su desparpajo, pero ninguno de los dos imaginaba que en un futuro no muy lejano la artista española los sentaría ante sendos tribunales para cobrarse los salarios atrasados.

En su primera gira por el país —antes de convertirse en una celebridad— parecía no arredrarse con los contratiempos. En Sacramento, en el camino entre la estación de ferrocarril y el Metropolitan Theatre, llovía con furia cuando le falló el motor a un camión que transportaba la aparatosa escenografía del espectáculo. El agua había mojado los decorados y aquella noche se cancelaba la actuación. Era otra vuelta de tuerca en la ruina financiera de la gira y, además, el público esperaba ansioso a que se abrieran las puertas. Pero mientras el director de la compañía y el dueño del teatro cavilaban sobre el escenario, preocupados sobre la forma de solucionar el problema, Carmencita se apresuraba a bailar delante de ellos para divertimento del resto del grupo.³

² "The Charming Carmencita", *The Evening World*, 29-8-1889, p. 3. Carmencita no sabía hablar inglés, por lo que se supone que sus palabras son traducción del periodista.

³ "Amusements", *Sacramento Daily Record Union*, 6-12-1889, p. 3.

Volvamos a la foto porque también su rostro desprende una suave melancolía. Tiene buenas razones para ello: añora el clima de su tierra, su casa, su familia, su idioma; tal vez se le haya muerto un marido o un hermano, del que nunca hablará; se lleva de perlas con los críos, los acuna, como si echara de menos tener uno. Pero no *debe*. Cuando se case con el que podría ser su segundo marido, hará lo posible por mantenerlo en el anonimato. ¿Cómo ser esposa y madre al tiempo que *sex-symbol* en un ambiente de hombres rudos, curtidos por la fatiga del trabajo y de la lucha por la vida?

II

Carmen Dauset Moreno llegó a Castle Garden en pleno verano de 1889 (Mora). Por aquel entonces el complejo servía como oficina de inmigración antes de que el ayuntamiento de Nueva York la trasladase a la Isla de Ellis. En décadas anteriores, las imágenes y las historias que conocemos de aquel lugar describen un panorama de miseria, enfermedad y hacinamiento. Pero ahora las dificultades se han suavizado. De todas formas, como viaja en cabina de primera clase es muy probable que su travesía no tuviera los inconvenientes que padecieron aquellos inmigrantes que llegaban, con una mano detrás y otra delante, en busca de mejor vida. Además no está sola; va con ella un matrimonio español de gimnastas especializados en el número de las anillas: Los Píalras. Lo que son las cosas, la escuela bolera de baile de nuevo en compañía de sus orígenes populares y carnavalescos, antes de que las academias y los teatros los pusieran guapos para una escena a medida de nuestra incipiente burguesía.

Hay dudas sobre la paternidad de esta toma (ilustración 2) [pág. 237]. La que tienen aquí está firmada por Alfred Stuart Campbell y se comercializaba en una librería situada en el centro financiero del sur de Manhattan, justo enfrente de las malogradas Torres Gemelas. Apenas podemos imaginar la sensación que Carmencita experimentó en sus paseos por esta zona en la que ya proliferaban algunos rascacielos de colosal envergadura. Tampoco ella podía imaginar que los magnates de la industria, los medios de comunicación y las finanzas que por allí lucían con empaque sus trajes almidonados, le rendirían tributo en los palcos de los teatros y en los salones y jardines de sus lujosas villas. Mírenla. Ya posa con la seguridad de quien se sabe admirada: el contorno de su figura se ha redondeado un poco;

su rostro, menos magro, comedido y sereno, mirando a la cámara —y al admirador— con una leve sonrisa; el brazo derecho alzado, dejando caer su mano lánguida por encima de la cabeza; el brazo izquierdo en jarra sobre su cadera; su talle —en difícil y estudiado escorzo— abrigado por una chaquetilla torera borlada y un fajín que se desborda sobre una falda de suaves volantes estampados con flores. Tan flamenca ella. Esos zapatos de abertura redonda en el empeine y tacón cubano causarán furor en las jóvenes y no tan jóvenes damas de la alta sociedad norteamericana, las madres de aquellas *flapper*, andróginas y cocainómanas, que luego poblarán el universo literario y vital de Scott Fitzgerald. Porque con el tiempo Carmencita no sólo se convertirá en su propia marca, sino que servirá su firma a productos de la industria de la moda y los complementos: parasoles, pasadores, cintas, corbatines, manoleínas.... Si la fotografía pertenece a Campbell, es muy probable que fuera tomada a partir de 1893, pues el estudio que tenía en Elizabethtown, a la otra orilla del Hudson, se quemó en un incendio provocado y con él sus miles de negativos.

La otra fotografía o, mejor dicho, la misma, está firmada por Aimé Dupont, un escultor belga que regentaba un estudio de la Quinta Avenida. Si Dupont fuera su autor, la imagen bien pudo ser tomada en agosto de 1893, cuando Carmencita había sido invitada como número estrella con motivo de la inauguración del nuevo Koster and Bial's Music Hall de Herald Square.⁴ Para entonces Dupont trabajaba como publicista a las órdenes de Oscar Hammerstein I, el propietario del teatro, y es muy posible que esa imagen decorara las paredes del vestíbulo como reclamo de la función. De la misma forma que los objetos se arremolinan en los escaparates de los grandes almacenes, el vaudeville favorece a su vez un consumo heterogéneo de variedades escenográficas, llevando al terreno del espectáculo la fábula del bazar, la cultura del cambalache. No es nada casual que donde antes se erigía este teatro de vaudeville ahora luzca flamante un Macy's, el entonces trasunto americano de Harrods's y de las galerías LaFayette.

¿Han notado que posa algo despeinada y que se adivina ligeramente una trenza por detrás del lado izquierdo de su cuello? Tenemos una foto de Sarony en la que porta, con distinta pose, el mismo vestido y chaquetilla y las mismas medias y zapatos. Pero en ésta última cubre su cabeza con un bello pañuelo cingaro y tiene el cabe-

⁴ "In The Dramatic World", *New York World*, 25-8-1893, p. 9.

llo recogido en una trenza gruesa de dos cabos que se enredan en lo que parece un postizo ¿Y si hubiera pasado antes por el estudio de Sarony, a escasas manzanas del negocio del belga, para aprovechar el día?

III

Como en el juego de las muñecas rusas, estas fotografías de Moreno & López atestiguan lo mucho que la artista y sus allegados se esforzaron por convertir a Carmencita en Carmen, la heroína de Bizet (ilustraciones 3 y 4) [pág. 238]. Una historia de su adolescencia que ella misma cuenta describe una escena que muy bien podría haber aparecido en el cuento original de Merimée: tenía quince años cuando vivía en casa de sus tíos, propietarios de una granja a medio camino entre la villa de Madrid y el monasterio de El Escorial. A lomos de un burro, Carmencita solía llevar huevos y verduras a los monjes por un camino solitario plagado de salteadores. Aquella mañana, además de la carga habitual, guardaba en su pecho dos mil reales para pagar las misas de un familiar suyo. De repente, se ve rodeada por un grupo de hombres que la llevan por una senda pedregosa hacia un oscuro bosque. De cuclillas en un rincón, Carmencita pudo sentir con envidia el olor de las tortillas y la cebolla frita que alguien del grupo había preparado con su equipaje. Mientras saborean la comida, el jefe de la banda le alarga un generoso vaso de vino y un plato de viandas. Después alguien comienza a tañer una mandolina y la almeriense, tal vez incitada por la euforia del brebaje, acompaña rítmicamente la melodía golpeando con los pies en el suelo. “Ah, ¿bailas?” —preguntó el jefe— “Ahora ven, pequeña, veamos si puedes conseguir que te devuelva tu dinero para las misas”. Se agruparon sentados en un pequeño claro de fina hierba a la puerta de una cueva mientras tres hombres puestos en pie tocaban sus instrumentos. Carmencita bailó como nunca lo había hecho antes, durante una hora, hasta la extenuación. Cuando acabó, el jefe la cogió en brazos, la besó, le devolvió su monedero con el dinero intacto y le pagó un extra por el estupendo desayuno que les había proporcionado: una suma mucho mayor que la que solía recibir del monasterio. Según cuenta, era la primera vez que recibía dinero por sus piruetas y fue allí donde se le bautizó con el diminutivo que usaría como nombre artístico. Después, la escoltaron hasta las puertas del Escorial y el

jefe le regaló un trozo de hierro combado: “Esto te salvará de toda molestia en esta parte de España si tienes la fortuna de encontrarte con cualquier otro caballero de mi profesión” —dijo. Alarmados los monjes por la historia que Carmencita les acababa de contar, se ordenó que partiera una compañía de dragones en busca de los malhechores. Se alegró mucho de que no los encontraran. Especialmente a Antazio [¿sic?], el cabecilla. Siempre llevará consigo a modo de amuleto la prenda regalada.⁵

Es poco probable que la escena sucediera cuando tenía quince años, tal y como ella misma declara. De ser cierta, la historia debió de ocurrir en 1885, antes de su primera estancia en París, pues ese es el año en que la orden mendicante de Los Agustinos pasó a encargarse del monasterio de El Escorial y cuando los dragones volvieron a aparecer en las milicias de caballería españolas después de su supresión en 1815.

Real o ficticia, esta historia de seducción y clandestinidad, de peligro y superstición, de bandoleros y uniformes de dragones, de parajes agrestes y guitarras sonando a la intemperie, supone el inicio de la forja de Carmencita como Carmen. Luego llegará el “Carmencita Ball”, la fiesta en su honor en el Madison Square Garden, con toda una parafernalia a la altura del mito que ella misma está ayudando a construir.⁶ La primera foto correspondiente a este fragmento bien pudo ser tomada con motivo de aquella velada a finales de enero de 1891. Llegarán también los escándalos sexuales en los que se ve envuelta, con razón o sin ella, y que los mentideros sociales de los diarios se ocuparán de airear. También las historias de hombres enamorados que pierden fortuna y honra en el empeño. También Carmen la cigarrera, la que presta su imagen y su nombre a unos puros manufacturados en Detroit (Ilustración 5) [pág. 239]. Odiada por alguna de sus rivales, temida y admirada a partes iguales por los hombres, poco acostumbrados a que la mujer ocupe un rol social y sexual hasta ahora reservado para ellos, Carmencita representaba la encarnación moderna de Salomé y María Magdalena en la mente timorata y victoriana de algunos de sus contemporáneos. ¿Es posible que una cinta para kinetoscopio de Edison en la que lue-

⁵ Sobre el particular, *cfr.* “Her Heels Her Ransom”, *The Daily Freeman and Republican*, 26-8-1890, p. 2; “Danced for Brigands”, *Daily Morning Astorian*, 2-9-1890, p. 1; “The Minority Report”, *Indiana County Gazette*, 16-3-1892, p. 4.

⁶ “The Carmencita Ball”, *The New York Times*, 31-1-1891, p. 7.

go será protagonista constituya, dado este contexto, la primera “españolada” cinematográfica? Por otro lado, antes que la Carmen de Saura y la Macarena Granada de Trueba, Carmencita-Carmen es la primera capaz de difuminar las fronteras entre realidad y ficción. Como en los cuadros de Escher y en el teorema de Gödel, su relato es un laberinto, un bucle extraño entretelado con el personaje de la escena, y la mujer de carne y hueso que los periódicos retratan.

Las imitaciones constantes de su baile y su figura refuerzan el mito y de paso su estrellato. Eso demuestra una vez más la fama de la que gozó, pues sólo cabe la cita, seria o burlesca, si el público es capaz de reconocerla. Las piezas paródicas sobre la ópera de Bizet incluyen el baile de Carmencita integrado en la trama, pero estas imitaciones superaron también otras barreras más problemáticas. Los jóvenes norteamericanos de hoy en día pueden haberse familiarizado con la ficción y el mito a través del *spot* publicitario que Beyoncé protagonizó para Pepsi, donde canta la famosa habanera de Yradier.⁷ Pero sus antepasados no tuvieron que esperar a *Carmen Jones*, con Muriel Smith o con Dorothy Dandridge, para ver a una Carmen afroamericana sobre el escenario, en el musical de Billy Rose o en la película de Otto Preminger, porque Susana Brown, “The Colored Carmencita”, ya había ofrecido el contrapunto racial decenas de años antes. Cyrenne, Nellie Goodman, Georgie Parker, Corinne, Amelia Glover, Marion Longfellow (nieta del poeta), las bailarinas de la New York Opera Company y del London Gaiety... todas ellas, sin saberlo, traducen el mito y el baile español para una audiencia heterogénea que al principio contempló, entre extrañada y atónita, las evoluciones de la andaluza. ¿No les parece probable que algo de nuestro baile anegara la gestualidad y el movimiento de las danzas de sus respectivos repertorios? ¿No es probable que el baile español resuene en el “Serpentine Dance”, interpretado primero por Gautier y Annabelle Whitford Moore y luego por Loie Fuller y Chrissie Sheridan? ¿No influyeron en este baile los movimientos de la falda de volantes o este mantón de Manila que Carmencita viste en la ilustración 4 [pág. 238]?

⁷ Se trata de un anuncio rodado por Spike Lee en 2002 y que es un *spin off* de la película *Carmen*, a *Hip Hopera*, dirigida por Robert Townsend el año anterior. <http://www.youtube.com/watch?v=7UJ-tr8-Jl4> (consultado el 20 de agosto de 2013).

IV

Aunque el nombre de Napoleon Sarony pueda ahora ser bastante desconocido fuera de los circuitos de la fotografía, lo cierto es que este canadiense ya se había labrado la mejor de las reputaciones cuando Carmencita le visita en su estudio de Union Square, frente a lo que hoy es la Academia de Cine de Nueva York. Algunas de las imágenes que conocemos de Oscar Wilde, Josephine Baker, Mark Twain, Walt Whitman o Sara Bernhardt se las debemos precisamente a él. Ya se sabe, hay obras que por diversas razones oscurecen a sus progenitores. Éstas son fotografías de gabinete, reunidas en álbumes para consumo de mujeres de clase media, algo más grandes que las anteriores tarjetas de visita a las que el nuevo formato acaba de expedir su acta de defunción.

El protocolo indica que el fotógrafo enviaba un carruaje a la casa de la artista y la recogía junto con su vestuario. No sabemos si Carmencita recibió algún dinero por posar aquel día, aunque solía pagarse bien a las estrellas consagradas para publicitar el negocio. En otras ocasiones, la alianza pactaba lo comido por lo servido, siendo el autor quien se quedaba con los derechos. Esta toma que aquí se muestra es probable que se hiciera en 1890 o 1891, porque Carmencita todavía conserva un rostro lleno de aristas (ilustración 6) [pág. 239]. De esa mariposa de pedrería, que adorna el ancho cuello rematando el vestido y estilizando su figura, hablará con orgullo en varias ocasiones. Es un obsequio de su estancia en París, la ciudad que añadiría a su nombre artístico el apelativo de "La perla de Sevilla". Contémplesla. Otra vez con esa mirada al infinito que parece atisbar ahora un futuro mucho más prometedor. ¿O será su posible *affair* con el pintor John S. Sargent lo que la ha sacado del cuadro? Es difícil imaginar en esta foto la vida dura que soporta en medio de giras agotadoras por todo el país, aquejada de un corazón maltrecho. Más de una vez suspenderá su número, que no suele durar más de cinco minutos pero que le provoca severas taquicardias. Se hará muy amiga de un doctor que habla español en el hospital donde la tratan.⁸ Sin embargo, sonadas serán las farras en su apartamento hasta bien entrada la madrugada, sus salidas con la bohemia metropolitana y las cenas de postín a las que asiste en el local de Lorenzo Delmonico.

⁸ Cfr. Lida Rose McCabe, "Carmencita and her Painters", *New York Times*, 8-7-1923, pp. 4 y 23.

No creo —como se ha barajado— que Carmencita falleciera en 1899 (Laurie: 393). La prensa europea y norteamericana la da por muerta en 1902, en Río de Janeiro, a causa de la fiebre amarilla, pero las noticias son confusas.⁹ Es verdad que el año anterior una tal Carmencita anda bailando y cantando en el Moulin Rouge y en el Casino Nacional de Río de Janeiro.¹⁰ ¿Será ella? ¿Se habría marchado a Sudamérica en busca de mejor fortuna?

V

La participación de Carmencita en la película para kinetoscopio de Thomas Alva Edison marca el colofón de su exitosa carrera en Norteamérica (ilustración 7) [pág. 240].¹¹ Compongamos el lugar: un caserón de humilde y rara apariencia que alberga una de las tecnologías punteras que revolucionará las formas de producción y consumo cultural del siglo XX. El Black Maria, llamado así por su parecido con la caja trasera de los carruajes de la policía. Un barracón que gira en círculo sobre raíles, sostenido en un pivote, y un tejado con un gran ventanal abatible por donde se desboca en su interior la luz del día (Ilustración 8) [pág. 240]. ¿Cuál fue la impresión de Edison y sus colaboradores al ver a Carmencita tan de cerca? ¿Baila con el mismo vestido con el que posó para Sargent? ¿Cuál es ese baile? Los que saben dicen que es una petenera (Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo: 9-13), o un híbrido de jota y petenera (Navarro y Gelardo Navarro: 73). Lo más seguro es que el lance se filmara acompañado de la música que salía del fonógrafo. ¿Quiere eso decir que disponían de música española grabada en cilindros de cera en la temprana fecha de 1894? Y, de ser así, ¿figura en ellos la estudiantina española que solía escoltarla en sus ejecuciones?

No es probable que la película de Carmencita se exhibiera en la primera exposición pública del kinetoscopio en un local de Broadway, tan sólo un mes después de que la cinta se filmara. Carmen

⁹ Cfr. "Carmencita Yellow Fever's Victim at Rio Janeiro, Berlin paper says", *New York Herald*, 14-8-1902, p. 7. "Carmencita is not dead", *New York Herald*, 15-8-1902, p. 7.

¹⁰ "Sin título", *Jornal do Commercio*, 25-5-1901, p. 8; "Sin título", *Jornal do Commercio*, 3-7-1901, p. 8.

¹¹ La película está disponible en Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=15jwb1ZTMA>).

Dauset fue la primera mujer protagonista de la emergente industria del cine norteamericano (Musser: 94), pero es la contorsionista británica Ena Bertholdi, nombre artístico de Beatrice Mary Claxton, y la trapecista de origen italiano Alcide Capitaine a quien puede atribuírseles el honor de protagonizar su bautismo público. Tras las puertas de una antigua zapatería había diez kinetoscopios, repartidos en dos filas y coronados por unas cabezas de dragón de ojos eléctricos, para que un nutrido grupo de hombres y mujeres disfrutaran del estreno de una producción seleccionada con la intención de evitar la polémica: la escena de la barbería —*The Barber Shop*— y de la herrería —*Blacksmith Scene*—; el forzado Eugene Sandow —*Sandow*—, Bertholdi en dos escenas distintas —*Table Contortion* y *Mouth Support*—, una pelea de gallos —*Cockfight*—, un baile folclórico de las tierras altas escocesas —*Highland Dance*—, el número de Alcide Capitaine —*Trapeze*—, un combate de lucha libre —*Wrestling Match*—, y la puesta de herraduras a un caballo —*Horse Shoeing*— (Robinson: 46). Ni las crónicas de la época ni los trabajos posteriores mencionan la aparición de la española el día del debut. Si, excepto tres, todas las películas exhibidas aquel día se grabaron durante el mes y medio anterior al estreno de abril, incluida la de Carmencita ¿por qué la suya sólo empieza a figurar en los programas a principios de junio? Cabe aventurar una respuesta: escasos días antes del estreno, el “Carmencita Club” había ofrecido una fiesta en el Tamanny Hall de Nueva York, para mayor gloria de la artista. La noche se caldeó y acabó en una trifulca con un muerto y un herido grave.¹² La noticia del suceso recorrió todo el país y puede resumirse con un titular que podrían suscribir los mismísimos Sex Pistols: violencia, sexo y alcohol. Tal vez no era una buena forma de publicitar el kinetoscopio, y Edison la reservó hasta que escampara el temporal.

Veinte segundos de cinta a 40 fotogramas por segundo. Película en 35 milímetros, el que se convertirá en el formato estándar. Apenas empezamos a disfrutar de las imágenes cuando un corte seco desvanece el encanto, pero ¿cómo resistirse una y otra vez al gesto de esa figura que gira y piruetea mientras vibra la vieja película mostrando las cicatrices de sus manchas y quemaduras? ¿Cómo negarse a la repetición neurótica y fetichista de esos veinte segundos que parecen ofrecernos como consuelo una sombra precaria de la eternidad?

¹² “Rioting At The Ball”, *New York Herald*, 4-4-1894, p. 5.

CODA

Algunos investigadores, también en España, han dicho que esta película sufrió la primera censura de la industria del cine (Navarro y Gelardo Navarro: 56). Quisiera plantear mis serias dudas al respecto y hacer referencia a otra película. Y no es que esté protagonizada por una artista diferente en un momento anterior, sino que es la propia Carmencita quien aparece. Otra toma, distinta en muchos aspectos a la que conocíamos, filmada casi con toda probabilidad el mismo día. Una toma que, tal vez, nos ayude a valorar con más exactitud el baile y la gracia de la artista.

La breve película, que se conserva en el National Fairground Archive de la biblioteca de la Universidad de Sheffield, fue donada por la familia de George Williams, un feriante que la exhibió en la Feria de Hull en 1896 (ilustraciones 9-12) [pág. 241].¹³ Fue, por tanto, exportada a Europa y es muy probablemente la que se mostró para el estreno del kinetoscopio en un local de Oxford Street en Londres, en otoño de 1894.

La historia de su censura ocurre el 13 de julio de ese año en New Jersey, en el pequeño municipio costero de Asbury Park.¹⁴ Un joven exhibidor de origen alemán, John Schwerin, presenta en la ciudad algunas de las películas de Edison. Por deferencia a las fuerzas vivas de la localidad, ha ido a visitar a su fundador, el senador James A. Bradley. Schwerin lleva en su mano una carta autógrafa de Edison con la intención de invitarle por la tarde al espectáculo. Bradley, sorprendido, no quiere ir solo. Pedirá a su amigo Frank Ten Broeck, el alcalde, que le acompañe en calidad de co-juez y testigo. Ellos no lo sabían todavía, pero alcanzarán el triste mérito de ser los primeros censores del cine estadounidense.

Las imágenes que suscitaron la cólera de Bradley se encuentran al final de la toma, muy distinto del ya conocido que concluye el baile de forma abrupta. La prensa —con cierta sorna hacia la actitud del censor— recoge que el senador observó “the graceful gyrations of the

¹³ Vanessa Toulmin (Universidad de Sheffield) y Charles Musser (Universidad de Yale) la presentaron por primera vez en La Giornate del Cinema Muto de Sacile (Italia) en 2006. Quiero agradecer a Vanesa Toulmin la cesión de los derechos de publicación de estas fotografías. La película, junto a otras producidas por Edison y Birt Acres, puede verse en el siguiente enlace: http://www.europafilmtreasures.eu/PY/391/sec-the-film-a_1896_fairground_programme_-_the_george_williams_collection%27

¹⁴ “Barred by Bradley”, *The Evening World*, 17-7-1894, p. 3.

lovely Spanish dancer with interest that was ill-concealed" y nos aporta una breve descripción de ese momento del filme: "...near the end of the series of pictures the Spanish beauty gives the least little bit of a kick which raises her silken draperies so that her well turned ankles peep out and there is a background of white lace".¹⁵ Centrado en la diégesis, el periodista describe el final de la actuación de Carmencita, pero no de la película, a la que todavía quedará un segundo para que podamos verla en pose relajada y mirando a la cámara. No hay lugar a dudas, pues, que es esta grabación que ahora desempolvamos, y no la que se encontraba originalmente en la Biblioteca del Congreso, la que provocó la reacción de la censura.¹⁶ Según Bradley, con el firme apoyo de Ten Broeck, la película "was not fitted for the entertainment of the average summer boarder",¹⁷ y en confesión a un reportero del *New York World*, afirmó que "that skirt dancing [sic] is simply disgusting. It degrades woman. ... I do not think a woman, except to her husband, should expose herself in that way".¹⁸

En realidad, la avidez de los censores no se detuvo con el film de Carmencita. Una a una, las películas exhibidas por el pobre Schwerrin fueron tachadas del programa: la serpentina de Annabelle Moore y otras danzas, la pelea de gallos, el controvertido combate de boxeo entre James Corbett y Charlie Mitchell, probablemente el primer *falso documental* de la historia del cine. Tan sólo Sandow y los bailes escoceses parecían contar con el beneplácito de Bradley y el alcalde. Y, no sin deliberación, la escena de la pelea en el bar (*Barroom Scene*) que, aunque violenta, finalizaba con la llegada de la policía y la instauración del orden moral.

En resumidas cuentas, el veredicto fue tan implacable que el alemán hubo de ordenar a las oficinas de Edison el envío de una nueva remesa de películas con que llenar el programa, pero su negocio se resintió ostensiblemente en los días siguientes. Igual que ahora, ese síntoma ficcional de los impulsos freudianos, ese espectáculo sublimado de la violencia y el sexo, funcionaba como espoleta comercial.

¹⁵ "Can't Show Her Ankles", *Newark Evening News*, 18-7-1894, p. 6. Quiero agradecer a María Paz Moreno, profesora del Department of Romance Languages de la Universidad de Cincinnati, el envío de este, a mi modo de ver, importante ejemplar.

¹⁶ Las películas han sido clasificadas por Charles Musser como EMP 28.0 y EMP 28.1.

¹⁷ "Founder Bradley Shocked", *Jersey Journal*, 19-7-1894, p. 1.

¹⁸ "Step Up, It's Amoral Show", *The New York World*, 18-7-1894, p. 9.

No fueron muchos los lugares de EE.UU. donde se ejerciera la censura en los inicios de la industria del cine a finales del siglo XIX, excepto para los combates de boxeo. En lo que respecta al erotismo, el episodio de Bradley y Ten Broeck fue más bien la teatralización de un gesto desesperado, casi tribal, en medio de un entorno multiétnico que estaba cambiando por completo la anticuada moral victoriana. Carmencita, como mito erótico, fue para los censores sobre todo un blanco fácil. Era mujer, era extranjera, era exótica y tenía una profesión, como poco, sospechosa.

Sin embargo, la represión por parte de los grupos puritanos y reformadores contra las imágenes “inapropiadas, degradantes, inmorales y obscenas” volvería con ímpetu, ya institucionalizada, a finales de la primera década del siglo XX (Staiger: 54-85). Todavía en 1968 la ciudad de Richland (Washington) litigó en los tribunales para prohibir la exhibición de *Carmen, Baby*, una coproducción alemano-yugoeslava-estadounidense dirigida por Radley Metzger el año anterior (ilustración 13) [pág. 242]. Cambien a Carmen, la cigarrera, por una joven hippie con facultades seductoras para el baile; a José, el oficial del regimiento de dragones, por uno de la policía; y al torero Escamillo por una estrella de rock and roll, y ya tenemos la versión contracultural y psicodélica del triángulo amoroso de la ópera de Bizet. El caso en litigio tiene la particularidad de que la prohibición de la película, a pesar de que el juzgado local la consideró “un espectáculo obsceno, indecente e inmoral”, se basó menos en su alto contenido sexual, nunca explícito en todo caso, que en su contexto de exhibición: un autocine que ofrecía sin pretenderlo un visionado lejano de la película desde las casas vecinas y las carreteras aledañas. Reparen en el paralelismo del procedimiento: un policía que pasea por la calle se para a curiosear la película y siente que hiere su sensibilidad. Pide al fiscal del distrito que le acompañe a ver la película esa tarde y, después, ambos se dirigen al juez de paz para que arreste al exhibidor y confisque los rollos. El asunto se alargó hasta 1972, cuando la Corte Suprema de Justicia del país anuló la prohibición (Gova: 72-74).

Carmencita (1894) y *Carmen, Baby* (1967) nos revelan la potencia de este arquetipo femenino en la lucha por la liberación de la mujer en dos momentos cruciales de la revolución sexual en los Estados Unidos de América. Por primera vez en la historia del cine, el cuerpo de una Carmen se convirtió en el campo de batalla donde se inscribieron las heridas y las cicatrices de algunas de las guerras culturales e ideológicas de la modernidad occidental. Fue el baile español

el que dotó a ese cuerpo de su gesto y su compás. Los inicios de la historia del cine no pueden comprenderse por completo sin la fuerza de ese mito. Fue Carmen Dauset Moreno quien comenzó a encarnarlo. Le debemos algo a esta mujer ¿no les parece?

BIBLIOGRAFÍA

- Laurie JR., Joe (1953): *Vaudeville: From The Honky-Tonks to The Palace*. New York: Henry Holt and Co.
- Mora, Kiko (2011): "Carmencita on the Road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)". *Lumière*. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php
- Musser, Charles (1997): *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*. New York: Smithsonian Institution P.
- Navarro, José Luis y José Gelardo Navarro (2011): *Carmencita Dauset, una bailarina almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna/Diputación de Almería.
- Reyes Zúñiga, Lénica y José M. Hernández Jaramillo (2012): "El baile de la petenera española del siglo XIX desde una perspectiva etnomusicológica". I. Murga Castro, F. Ros Abellán *et alii* (ed.), *Líneas actuales de investigación en danza española*. Madrid: Fundación Nebrija, pp. 225-240.
- Robinson, David (1996): *From Peep-Show to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia UP.
- Sova, Dawn B. (2001): *Forbidden Films. Censorship Histories of 125 Motion Pictures*. New York: Checkmark Books.
- Staiger, Janet (1995): *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis & London: U of Minnesota P.

ILUSTRACIONES

Ilustración 1.



Ilustración 2.

Ilustración 3.



Ilustración 4.



Ilustración 5: Cubierta interior de una caja de puros "Carmencita".



Ilustración 6 (New York Public Library).



Ilustración 7: Fotograma de EMP 28.0.



Ilustración 8: El estudio Black Maria.



Ilustraciones 9, 10, 11, 12: Fotograma de EMP 28.1
(National Fairground Archive, University of Sheffield).

ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

The Total Female Animal!



"Carmen, Baby"

STARRING

UTA LEVKA • CLAUDE RINGER • CARL MOHNER
BARBARA VALENTINE • WALTER WILTZ • CHRISTIANE RÜCKER

Screenplay by Jesse Vogel—From a story by Prosper Mérimée

an Amsterdam Film Corporation Production • Produced and Directed by **RADLEY METZGER**
EASTMANCOLOR in **ULTRASCOPE** • Released through **AUDUBON FILMS** 

Ilustración 13: Cartel de la película *Carmen, Baby* (Radley Metzger, 1967).